

# Estilo: identidad y alteridad<sup>1</sup>

Beth Brait\*

*¿Dónde el poeta ha encontrado este punto?  
¿Dónde se encuentra él y desde dónde observa?*

BAJTÍN

*Una imagen del discurso no deja de ser la imagen  
de un hombre que habla*

BAJTÍN

## RESUMEN

El *estilo* es un tema que —aunque no se ha explotado mucho todavía— desde el punto de vista de su constitución y papel en el conjunto de la producción de Bajtín y su Círculo, se relaciona de manera intrínseca y coherente con la perspectiva dialógica del lenguaje. En este trabajo, la intención es señalar algunos aspectos referentes a la manera como el concepto de *estilo* se va construyendo en el pensamiento bajtiniano y, al mismo tiempo, se va instaurando una fértil polémica con vertientes clásicas de la lingüística y de la estilística, ya sea en afirmaciones teóricas o en análisis de diferentes autores, géneros y particularidades de las relaciones inter e intradiscursos.

Palabras clave: *autoría; dialogismo; discurso; alteridad.*

## ABSTRACT

Although not much explored to this day from the point of view of its constitution and its role in Bakhtin and his Circle's, *style* is a subject which presents an intrinsic and cogent link with the dialogical approach of language. This work aims to point out some aspects related to the way the concept of *style* comes to progressively take shape in Bakhtin's thought, at the same time as it inscribes within it a fertile polemical argument with classical trends of linguistics and stylistics, both in theoretical utterances and in practical analyses of many different authors, genres and peculiarities of inter- and intradiscourse relationships.

Key words: *authorship; dialogism; discourse; alterity.*

\* Pontificia Universidade Católica del São Paulo-São Paulo/Universidade de São Paulo/Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico-Brasil.

<sup>1</sup> El presente trabajo es parte de un proyecto más grande, que trata el concepto de *estilo* en las obras de Bajtín y su Círculo. Uno de los productos de la investigación es el texto *Estilo* (Brait, 2005: 79-102).

## I. CONSIDERACIONES GENERALES

Hablar de estilo dentro del pensamiento bajtiniano puede parecer, a primera vista, algo sin sentido, un disparate, ya que en Bajtín y su Círculo las reflexiones sobre el lenguaje están fundadas, necesariamente, en la *relación* y, por lo tanto, se salvaguarda el lugar primordial de la alteridad, del otro, de las múltiples voces que se confrontan para constituir la singularidad de un enunciado, de un texto, de un discurso, de una autoría o de una firma. Y no en la *subjetividad*, considerada como todo lo que hay de exclusivamente particular, individual y personal, características que se convirtieron (para el sentido común y para una buena parte de la estilística clásica/tradicional) en sinónimos de *estilo*. Mostrado en una dimensión muy especial (diferenciada y coherente con la “teoría dialógica” como un todo), el *estilo* se presenta como uno de los conceptos centrales para poder percibir, a contrapelo, qué significa —en el conjunto de las reflexiones bajtinianas— el dialogismo; o sea, este elemento constitutivo del lenguaje, este principio que rige la producción y la comprensión de los sentidos, esta frontera en que yo/otro se interdefinen, se interpenetran, sin fundirse o confundirse.

Para dar cuenta de dicha afirmación, es necesario recorrer varias obras del Círculo,<sup>2</sup> considerando la manera como, en cada una de ellas, la cuestión del estilo se asocia a reflexiones, análisis, conceptos y categorías específicas, asumiendo aspectos que, sumados, contribuyen a una mejor comprensión de la forma de ser del lenguaje (social, histórico y cultural) que deja entrever singularidades y particularidades, siempre afectadas, alteradas e impregnadas por las relaciones que las constituyen. De igual manera, debemos señalar varios de los trabajos que constituyen momentos privilegiados para esta reflexión: “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, *Estética de la creación verbal*, y dentro de este último, en especial “Autor y personaje en la actividad estética”<sup>3</sup> y “El problema de los géneros discursivos”, así como, también, *El*

<sup>2</sup> En las referencias bibliográficas, procuramos señalar los principales textos en que la cuestión del estilo merece un tratamiento detallado y profundo en el conjunto de las producciones de Bajtín y del Círculo.

<sup>3</sup> “Autor y héroe en la actividad estética”, en M. M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, traducción de Tatiana Bubnova (Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997), pp. 82-105.

*marxismo y la filosofía del lenguaje, Problemas de la poética de Dostoievski, Cuestiones de literatura y estética: la teoría de la novela, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais.*

En todos ellos, es posible encontrar el estilo como una dimensión textual y discursiva que se va trabajando, una cuestión refinada, en función de los objetos específicos tratados en cada uno de los estudios. El concepto de *estilo* se va construyendo en el pensamiento bajtiniano y, al mismo tiempo, se va instaurando una fértil polémica con vertientes clásicas de la lingüística y la estilística, así como con las filosofías que las fundamentan, ya sea en afirmaciones teóricas o en análisis de diferentes autores, géneros y particularidades de las relaciones inter e intradiscursos.

## II. DE LOS ESTILOS Y DE LAS FORMAS DE ENFRENTARLOS

En obras como *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, por ejemplo, es posible observar que, para estudiar el *estilo* de estos dos grandes escritores y su singularidad, Bajtín recurre a la tradición (literaria y no literaria) y en ella va a encontrar los elementos que —una vez polemizados— le permiten desmenuzar las singularidades de ambos e instaurar una nueva perspectiva estilística y una nueva lectura de estas producciones literarias. Si del análisis minucioso de los dos escritores, confrontándolos con la tradición que los engendra, quedan para las teorías del lenguaje (del texto, del sujeto, de los discursos) algunos conceptos como *novela polifónica, polifonía, voces, carnavalización* —para decir lo mínimo—, hoy no es posible hablar de Dostoievski y de Rabelais sin mencionar el estudio bajtiniano y sus consecuencias estilísticas.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín afirma —para dar cuenta del concepto de *estilo* a partir de la obra de Dostoievski y del tratamiento dialógico que este autor confirió a la palabra— que *Bouvard et Pécuchet* (1881), de Flaubert, por ejemplo, reúne

[...] material extremadamente heterogéneo en términos de contenido, pero esta heterogeneidad en la propia construcción de la novela no aparece ni puede aparecer acentuadamente por estar subordinada a la unidad del estilo y tono personal que la penetra enteramente, a la unidad de un mundo y de una conciencia. Ya la unidad de la novela

de Dostoievski está por encima del estilo personal y por encima del tono personal según los términos en los que se entienden estos aspectos en la propia novela anterior a Dostoievski [...]. Si el material sumamente heterogéneo de Dostoievski fuera desdoblado en un mundo único, singular, absolutamente diferente, correlato a una conciencia monológica del autor, la meta de unificación de lo incompatible sería destruida y él sería un artista malo y sin estilo (Bajtín, 1997: 14-15).

Esta perspectiva analítica es importante, además, a medida que da cuenta de la manera de enfrentar el estilo sobrepasando el análisis lingüístico. Aun considerando la existencia de estilos de lenguaje, dialectos sociales y otros (como componentes de un estilo, o caracterizadores de estilos), la búsqueda se realiza con el objetivo de saber bajo qué ángulo dialógico éstos se confrontan en una obra, en un texto o en un enunciado. Y, según Bajtín, el ángulo dialógico no se puede establecer por medio de criterios genuinamente lingüísticos, porque las relaciones dialógicas pertenecen al campo del discurso:

La estilística se debe basar no solamente y no tanto en la lingüística como en la metalingüística, que estudia la palabra no en el sistema de la lengua ni en un "texto" fuera de la comunicación dialógica, sino precisamente en el campo propiamente dicho de la comunicación dialógica, o sea, en el campo de la vida auténtica de la palabra. La palabra no es un objeto, sino un medio constantemente activo, constantemente mutable de comunicación dialógica. Ésta nunca es suficiente a una conciencia, a una voz (Bajtín, 1997: 202).

Tal postura delante del estilo y de una estilística discursiva también aparece en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Aquí, el estilo grotesco, el lenguaje familiar y todos los géneros y formas de este lenguaje que ejercieron una poderosa influencia sobre el estilo de Rabelais —así como el estilo de plaza pública— se tratan con rigor y originalidad, considerando la estrecha relación existente entre la palabra en la vida y la palabra en el arte. Ello se observa, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

De un extremo al otro, el Prólogo de Pantagruel está hecho en un tono vulgar, según el estilo de plaza pública. Oímos el "grito" del vendedor

del mercado, del charlatán, del mercader de drogas milagreras, del vendedor de libros de cuatro centavos; oímos también las maldiciones groseras que siguen a las reclamaciones irónicas y a las alabanzas de doble sentido. De esta manera, el tono y el estilo del Prólogo retoman los géneros de la reclamación y del lenguaje familiar empleados en la plaza pública. En este Prólogo, la palabra es el *pregón*, es decir, la palabrota pronunciada en medio de la multitud, salida de la multitud y que se dirige a ella. Todo lo que tiene la palabra le es solidario al público: no se le opone, no le está diciendo un sermón, no lo acusa, no lo intimida, sino que se ríe con él [...]. Las injurias familiares, afectuosas o sin disimulos, organizan la dinámica verbal de todo el Prólogo y determinan su estilo (Bajtín, 1987: 143-144).

Por otro lado, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, firmado como Voloshinov, el trabajo con el estilo aparece como uno de los más profundos e innovadores estudios sobre las formas de transmisión del discurso de otro, contraponiéndose a la levedad reductora y mecánica con la que eran tratados (hasta entonces) el discurso directo, indirecto e indirecto libre. En la tercera parte de la obra, titulada "Hacia una historia de las formas de enunciado en las construcciones lingüísticas (ensayo de aplicación del método sociológico a problemas de sintaxis)", la discusión aborda las formas de transmisión del discurso de otro, considerando —entre otros puntos— la captación activa del discurso, la dinámica de la interrelación del contexto narrativo y del discurso citado, así como todas las consecuencias de esta nueva perspectiva para los estudios de la producción de sentido.

A partir de dos grandes categorías estilísticas para la transmisión del discurso de otro (estilo lineal<sup>4</sup> y estilo pintoresco),<sup>5</sup> se observa —en

<sup>4</sup> "Podemos llamar esta primera orientación —en la cual se mueve el dinamismo de la interorientación entre el discurso narrativo y el discurso citado— *estilo lineal (der lineare Stil)* de cita del discurso de otro (tomando prestado el término del crítico de arte Wölfflin). La tendencia principal del estilo lineal es crear contornos exteriores nítidos alrededor del discurso citado, correspondiendo a una menor fuerza del factor individual interno. En los casos en que existe una completa homogeneidad estilística de todo el texto (el autor y sus personajes hablan la misma lengua), el discurso construido como siendo el de otro alcanza una sobriedad y una plasticidad máximas" (Bajtín, 1997: 150).

<sup>5</sup> En la segunda orientación de la dinámica de la interrelación de la enunciación y del discurso citado, observamos procesos de naturaleza exactamente opuesta. La lengua elabora medios más sutiles y más versátiles para permitir al autor infiltrar sus réplicas y sus comentarios

lugar de concepciones genéricas— un estudio minucioso sobre el discurso directo, el discurso indirecto y sus variantes, que propicia una visión enunciativa y discursiva de las formas de *cita*, pues la historia de estas formas se halla localizada en el tiempo y en el espacio.

Como se puede observar en el presente estudio, las formas posibles del discurso citado —que tienen historicidad y no permanecen idénticas a lo largo del tiempo y en las diferentes culturas— asumen también la condición de estilo, confirmando la idea de que el estilo (lejos de agotarse en la autenticidad de un individuo) se inscribe en la lengua y en sus usos históricamente situados.

En el texto “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” (1926), también firmado como Voloshinov, aparece una importante reflexión sobre el estilo, tal vez una de las más instigadoras desde el punto de vista teórico. Incluso los que no trabajan con estilística y con estilo conocen el refrán “El estilo es el hombre” (*Le style c'est l'homme même*), inmortalizado por el naturalista y escritor francés George Louis Buffon (1707-1788) en su obra *Discours sur le style* (1753). Tomando como interlocutor dicho clásico, el texto dispara la siguiente afirmación:

El estilo es el hombre; sin embargo podemos decir: el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, es el hombre y su grupo social en la persona de su representante activo —el receptor—, que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre (V. Voloshinov/Bajtín, 1997: 135).

¿Cómo comprender el estilo, una dimensión tan particular, tan individual, como resultante de por lo menos dos personas, o mejor: de la relación que se establece entre una persona y su grupo social?

en el discurso de otro. El contexto narrativo se esfuerza por deshacer la estructura compacta y cerrada del discurso citado, por absorberlo y borrar sus fronteras. Podemos llamar este estilo de transmisión del discurso de otro el *estilo pictórico*. Su tendencia es atenuar los contornos exteriores nítidos de la palabra de otro. Además, el propio discurso es mucho más individualizado. Los diferentes aspectos de la enunciación pueden ser sutilmente puestos en evidencia. No es solamente su sentido objetivo lo que se capta (la aserción que está contenida en su interior), sino también todas las particularidades lingüísticas de su realización verbal. Es posible encontrar, igualmente —en el marco de esta segunda orientación— una variedad de tipos (Bajtín, 1997: 150).

Un poco antes de ofrecer esta afirmación retumbante, el texto se refiere a la poética clásica que definía el estilo en *alto* y *bajo* —justamente para destacar la naturaleza social y evaluadora del arte—, así como el hecho de que, en un evento artístico, hay factores esenciales que actúan en las interrelaciones de los participantes involucrados y determinan las líneas generales y básicas del estilo poético como un fenómeno social. Para desarrollar este raciocinio, nombra tres participantes: el autor, el héroe y el oyente, que deben ser comprendidos no como entidades fuera de la propia percepción de una obra artística, sino como entidades que son factores esenciales de la obra, las cuales constituyen la fuerza viva que determina la forma y el estilo.

La idea de *evaluación* —muy cerca de lo que en otras obras aparece como *entonación evaluadora*— se explica de una manera que permite considerar que el estilo de una obra poética se halla también impregnado de la actitud evaluadora del autor. De este modo, el texto intenta dejar claro que no se trata de la evaluación ideológica incorporada al contenido en forma de juicios o conclusiones, sino “a una *valoración por medio de la forma*, que es la más radical y honda, y se expresa en la misma modalidad de la visión y de la disposición del material artístico” (Voloshinov/Bajtín, 1997: 129). Por otro lado, y siguiendo el mismo raciocinio, un papel muy importante se va a conferir al *oyente*, al destinatario, que será considerado ocupante de una posición especial: *bilateral*, es decir, se refiere tanto al autor como al héroe (objeto del enunciado). Y esta posición también tiene efecto determinante en el estilo de un enunciado.

Para dejar clara esta manera de concebir el estilo, el texto discute varias formas de relación entre el autor y el oyente, entre el oyente y el héroe, y las ejemplifica con algunos géneros, como es el caso de la sátira, la cual puede involucrar al oyente como alguien planificadamente cercano al héroe ridiculizado y no al autor que ridiculiza. Deja clara también esta relación en otros estilos que denomina *estilo confesional*, tomando como ejemplo obras de Dostoievski, o *estilo caricaturesco*, encontrado en las artes plásticas, cuando la forma expresa alguna evaluación específica sobre el objeto esculpido.

Si estas afirmaciones parecen algo “teóricas”, y necesitan ejemplos para hacerse más concretas, sería suficiente seguir las primeras páginas de

algunos diarios o periódicos, o las portadas de algunas revistas semanales, para encontrar el “estilo” del diario, el “estilo” de la revista, siempre establecido a partir no solamente de los asuntos en pauta en el día, sino de las opciones verbales y visuales que se hacen para exponer estos tópicos y, también, de la relación que el diario mantiene, o pretende mantener, con sus lectores. En época de elecciones, el estilo se revela de manera abundante y casi obvia.

Para confirmar esta perspectiva en la cual en el estilo se ven involucradas algunas idiosincrasias que tienen como interlocutores a textos, contextos, discursos, y otros, y que —al mismo tiempo— es una dimensión en la que no se puede caer en negligencia en el análisis del lenguaje, pueden visitarse otros textos. Si en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Bajtín/Volochinov, 1992: 122) es posible leer que la situación inmediata y sus participantes sociales más próximos determinan la forma ocasional y el estilo del enunciado, en *Estética de la creación verbal* dos textos (en especial) van a ofrecer algunos elementos para el estudio del estilo: “Autor y personaje en la actividad estética” y “El problema de los géneros discursivos”.

En “Autor y personaje en la actividad estética”, firmado como Bajtín y escrito entre 1920-1930, el estilo (también abordado desde una perspectiva artística) se define como combinación de *procedimientos convincentes y poderosos de la conclusión*. Esto implica —entre otras cosas— un punto de vista en el cual la escritura se destaca por ser la relación del autor con la lengua y, consecuentemente, su forma de utilización de la lengua. En el material impreso, se transparenta —en realidad— la relación del autor con la vida, o sea: el estilo artístico no trabaja mediante palabras, sino con los momentos del mundo, los valores del mundo y la vida; por tanto, se puede definir el *estilo* como conjunto de procedimientos para formación y conclusión del hombre y de su mundo. Dicho estilo es el que determina, también, la relación con lo material, con la palabra (208-209). Una primera página de diario o una portada de revista confirman esta idea, incluso sin tratarse de un texto artístico o de un sujeto identificable como un individuo.

Continuando con el texto “Autor y personaje en la actividad estética”, en el punto llamado “Tradición y estilo”, otra definición que se puede encontrar aparece a continuación:

Llamamos *estilo* a la unidad de procedimientos de estructuración y conclusión del héroe y su mundo, y de los recursos de elaboración y adaptación (superación inmanente) del material determinados por los primeros (176).

A partir de tal definición, surgen algunas preguntas que cualquier estudio del lenguaje podría plantearse, en las que se consideran varios de los aspectos de la perspectiva planteada hasta este momento, por ejemplo: ¿Cuál es la relación entre el estilo y el autor en su individualidad? ¿Cuál es la relación del estilo con el contenido, o sea, con el mundo de los otros, objeto de acabamiento? ¿Cuál es el significado de la tradición en el contexto de valores del autor contemplador?

El texto procura exactamente responder a estas preguntas: señala que un estilo grande abarca todos los dominios del arte o no existe, pues se trata precisamente del estilo de la misma visión del universo y, ya después del estilo, de elaboración del material. Este aspecto queda comprobado en los diferentes estilos, de diferentes épocas, en el hecho de que el estilo confiere “unidad a la apariencia transgrediente del mundo, a su reflejo hacia el exterior [...]. La visión del mundo organiza y une el campo de visión del hombre; el estilo organiza y une su entorno” (178).

Si hasta aquí la mayor parte de las referencias al estilo tiene relación con el arte, confirmando en cierta medida la idea de que los estudios estilísticos conceden un especial privilegio básicamente a los discursos artísticos, el texto “El problema de los géneros discursivos”, escrito entre 1952 y 1953, que también aparece en *Estética de la creación verbal*, cambia el rumbo a esta percepción. Para definir los géneros discursivos, uno de los aspectos destacados es el hecho de que éstos transitan por todas las actividades humanas y deben pensarse, culturalmente, a partir de temas, formas de composición y estilo. Ello significa que, además de las actividades literarias, todas las demás actividades implican géneros y, consecuentemente, estilos.

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la *praxis* humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección

de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados —el contenido temático, el estilo y la composición— están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación (Bajtín, 248).

Más adelante, en este mismo texto, hay una referencia al hecho de que el estilo se halla indisolublemente vinculado al enunciado y a formas típicas de enunciados que son los géneros. Si el enunciado refleja —en cualquier esfera de la comunicación— la individualidad de quien habla o escribe, naturalmente éste posee un estilo individual. En lo referente al género, sin embargo, Bajtín afirma que no todos los géneros son igualmente propicios al estilo individual: los más propicios son los literarios, pues el estilo individual forma parte de la realización enunciativa. Los menos favorables son los géneros del discurso que, en la comunicación cotidiana, requieren una forma estándar, como ocurre con la formulación de un documento oficial, de una orden militar, de una factura de servicio, de las felicitaciones, de los votos, de los intercambios de novedades, y así por el estilo.

Considera, además, que cada esfera conoce géneros apropiados a sus especificidades. A dichos géneros corresponden determinados estilos. Una determinada función, ya sea científica, técnica, religiosa, oficial, cotidiana —sumada a las condiciones específicas para cada una de las esferas de la comunicación—, genera un determinado género, o sea, un determinado tipo de enunciado, relativamente estable desde el punto de vista temático, composicional y estilístico. Aquí, sin duda —si pensamos en la fase actual de la construcción del conocimiento, en nuestra cultura y en los círculos académicos en general—, ciertamente sabremos señalar algunos géneros y las coerciones que determinan su temática, su forma composicional y su estilo. No obstante, sabremos también —en medio a las estabilidades— señalar lo que hay de marca autoral en artículos, monografías, tesis, clases expositivas, seminarios y conferencias.

Al afirmar que el estilo se encuentra indisolublemente vinculado a unidades temáticas determinadas y, lo que es particularmente importante, a unidades composicionales, se observa que el autor retoma lo ya indicado en el texto “El discurso en la vida y el discurso en el arte”. Se

considera que el estilo también depende del tipo de relación existente entre el locutor y los otros participantes de la comunicación verbal, o sea: el oyente, el lector, el interlocutor cercano y el imaginado (el real y el presunto), el discurso del otro, y así por el estilo. Incluso en el caso de los géneros altamente estratificados, su diversidad se debe al hecho de que varían de acuerdo con las circunstancias, la posición social y la relación personal de los participantes. Si, por un lado, existe el estilo elevado, estrictamente oficial, también existe el estilo familiar que tiene varios grados de familiaridad y de intimidad. Tales géneros (en particular los géneros elevados y oficiales) son muy estables, normativos y con carácter de prescripción.

Sin embargo, también en este caso, nada impide que ocurra una intervención de variadas inflexiones. El género de los saludos, por ejemplo, puede transferirse de la esfera oficial hacia la esfera familiar de la comunicación. Por supuesto, podrá haber una inflexión irónica y paródica. Con finalidades análogas, se pueden confundir deliberadamente los géneros pertenecientes a esferas diferentes, como el caso de un cartel de tránsito transformado en poema, obra del poeta brasileño José Paulo Paes,<sup>6</sup> o dentro de una misma esfera, como es el caso de la esfera periodística, en que la primera página y toda su connotación política se pueden recuperar humorísticamente en una caricatura estampada en la misma edición del diario.

El autor observa también que, cuando pasamos el estilo de un género a otro, no nos limitamos a modificar la resonancia de dicho estilo por el simple hecho de insertarlo en un género que no le es propio, sino que destruimos y renovamos el propio género. En este sentido, podríamos pensar en lo que ocurre con una obra literaria cuando es adaptada al cine. En cierto modo, el cambio de esfera de producción, circulación y recepción trae consigo el cambio de género y, consecuentemente, el cambio de estilo. Incluso cuando el cineasta intenta permanecer lo más fiel posible al original.

Se trata del caso, por ejemplo, de la película *Otras historias* (1999), del periodista Pedro Bial, conocido especialmente por su participación en programas de televisión de la Red Globo, pero que también se

<sup>6</sup> José Paulo Paes, *Um por todos* (São Paulo: Brasiliense, 1986).

aventura en el lenguaje cinematográfico. En dicho caso, se basó en la obra *Primeras historias* (1962), de João Guimarães Rosa (escritor cuya producción tiene un elevado nivel poético), que presenta una fuerte carga de imaginación, un tratamiento verbal, un tono metafísico que aparentemente resulta imposible traducir en imágenes cinematográficas sin pérdida de estilo.

La primera reacción de los lectores de textos del autor de *Gran Sertão: Veredas*, es la de cierta desaprobación o desconfianza hacia la osadía de un periodista. Pero ¿cómo? ¿Hacer una película de la Red Globo teniendo como fuente un texto tan poético, tan profundo, tan singular? Independientemente de que la película sea buena o mala, tal actitud revela un prejuicio apoyado en la idea de *estilo* como expresión individual, privada, no se puede movilizar, reaprovechar por otros planos de expresión (otros géneros), sin perder su calidad. Y es precisamente aquí donde el concepto bajtiniano de *estilo*, definido a partir de la interlocución recíproca con otros dominios de la cultura, permite evaluar la película. ¿El estilo que va para la pantalla del cine dialoga de qué manera con la prosa roseana?

¿Cuánto aliento se necesita para poder responder a estas preguntas! Teniendo como punto de partida *Primeras historias* (Guimarães Rosa, 1962), el autor recrea cinematográficamente una parte del universo roseano en todo lo que éste tiene —al mismo tiempo— de brasileño y de universal, construyendo lo que ha denominado *Otras historias*. Un título (como se ve) suficientemente expresivo para demostrar un diálogo con el texto de partida, con sus lectores y con los espectadores, ya indicados como diferentes destinatarios de la película. Es como si este título dijera: “Por favor, señores, son las mismas historias, pero son otras”.

Para dar cuenta —por así decir— de algunas de las formas con las que Guimarães Rosa y el conjunto de cuentos presentan al ser humano en lo que éste tiene de atemporal y al mismo tiempo de regional y específico, se hace un primer y significativo recorte en la colección *Primeras historias*, o sea, solamente cinco textos participan en la narrativa filmica: “Mala Fama”, “Soroco, su madre y su hija”, “Los hermanos Dagobé”, “Nada y nuestra condición” y “Sustancia”.

Parafraseando a Bajtín en “Sobre Maiakovski” (Bajtín, 1996): ¿dónde el cineasta se encuentra y desde dónde observa el texto roseano para

construir su texto visual? En este juego de centinela, ¿qué es lo que el director descarta, lo que transforma, lo que destruye, lo que construye? ¿Cómo negocia con los discursos que corren por el texto? O también: ¿qué estilo identifican los no lectores de Rosa y los lectores y, a su vez, dónde sitúan las fronteras entre la firma de Rosa y la de Pedro Bial? ¿Queda espacio en la pantalla para que el texto roseano surja entre los dobleces de las imágenes, o las imágenes ahogan la tesitura verbal?

Estas cinco historias no se escogieron al azar. Aquí se recuperan ejes fundamentales del universo roseano, ya que se movilizan en el espacio ambiguo y complejo definido como *sertão*, paisajes, personajes, historias y lenguajes que transitan (sin fronteras definidas) entre el “fingir” de los cuentos de hadas y la dura realidad del *sertão*, poblada por el trabajo, por la locura, por el miedo, por la violencia, por la muerte, por el amor y por la sorprendente manera de ser de estos hombres que, aun estando en la piel de crueles bandoleros o ricos hacendados, dejan ver un lado imprevisible, desmedidamente humano. La explotación explícita del plurilingüismo estético, literario, social y cultural que caracteriza la producción de Guimarães Rosa, va a ser —por lo tanto— visual, verbal y musicalmente recreada por los recursos posibilitados por el plano de expresión cinematográfico.

Uniendo en un mismo espacio, narrativo y geográfico, a algunos personajes y una forma de expresarse que viene de Rosa, y que al final se juntan en una simbólica procesión, la película está hecha con muchas imágenes de palmas *buritis*, molinos de harina de yuca, cañaverales, llanuras descampadas, mesas de bar, ambiente de velorio, movimientos de planos interiores y exteriores, pies, muchos pies entrevistados sin los cuerpos que sustentan, rostros, caballos galopando en tropel, muchas puertas, ventanas, calles, cruces y esquinas de calles, casas sencillas y casas con grandes portales. Un intenso y apropiado juego entre luces y sombras, que deja ver, en el “fingir”, voces que pueblan y animan el *sertão*.

La figura del bandolero/bandido (típico personaje del *sertão* brasileño, llamado en portugués *cangaceiro* o *jagunço*, que está presente de forma significativa en la formación social brasileña y protagoniza la obra de muchos escritores, como es el caso de Franklin Távora, Rodolfo Teófilo, José Lins do Rego y Jorge Amado, para citar sólo algunos) aparece tanto en *Primeras historias* como en la transposición hecha para el cine por el

periodista Pedro Bial. Lo que se observa es que la ambigüedad asumida en el imaginario cultural se trabaja por parte de las dos narrativas, por parte de los dos estilos. Si los hermanos Dagobé (facinerosos y asesinos en actividad) aparecen en el texto literario separados del jubilado Mala Fama —que pertenece a otra narración—, el estar juntos en la película es posible justamente por la dimensión ambigua que el cineasta capta del texto roseano. Los protagonistas no se encuentran reducidos únicamente al signo de la maldad, al miedo que despiertan: dejan ver otras facetas, motivadas por la existencia de dominios y fuerzas sociales y existenciales tan inusitadas como el lenguaje y la valentía de un pacato, pacífico y honesto ciudadano, como es el caso del personaje Liojorge que “había enviado a Damastor Dagobé para el mundo sin fin de los muertos”.

Al fundirse cinematográficamente, las figuras construyen un punto significativo para las lecturas posibles de prototipos culturales en diferentes dimensiones de la comunicación social; además, para las implicaciones dialogismo/estilo/autoría engendradas.

Ante esta transposición, ¿cómo podríamos responder a preguntas tales como: ¿Puede entenderse la firma de la película como si fuera “compartida” entre el escritor y el cineasta? ¿En qué medida el *estilo roseano*, fundado exclusivamente en el plano de la expresión verbal, contamina el lenguaje cinematográfico? ¿Qué formas de dialogismo se pueden considerar a partir de las dos producciones mencionadas y de los estilos implicados? ¿Cuáles elementos del plurilingüismo cultural brasileño y universal fueron recuperados por las dos obras? Cualquier intento de responder a estas y a otras cuestiones pasa, necesariamente, por la forma con la que el pensamiento bajtiniano concibe el estilo, o sea: El estilo es el hombre; sin embargo, podemos decir: el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, se trata del hombre y su grupo social en la persona de su representante activo —el receptor— que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre.

Tomando como objeto la organización de los dos planos de expresión (el literario y el cinematográfico), y la recreación de personajes que provienen directamente de una determinada cultura, de su constitución social, de los diferentes aspectos (incluido el imaginario) que contribuyen para su identidad/diversidad, es posible correr el riesgo de decir que

tanto Guimarães Rosa (el gran escritor) como Bial (el cineasta) constituyen su estilo a partir de la relación con el *otro*, cultural o estéticamente constituido (o ambos). Y, de tal manera, podemos establecer las cercanías y las distancias que pueden reconocerse entre la prosa literaria —de acuerdo con lo que nos enseña Bajtín— y la ficción cinematográfica, así como la dimensión de la autoría implicada en el discurso poético de Guimarães Rosa y la dimensión de autoría de una película cuyo *otro* —tomado como interlocutor, como motivo de diálogo— es una obra literaria.

La cuestión esencial del paso de un plano de expresión constituido y reconocido —ya circulante en la cultura, como ocurre con la obra de Rosa— a otro plano es un factor que sin duda deja un ancho margen de autoría para el autor del texto de partida. Sin embargo, la dislocación inicial de la autoría a un segundo plano —bajo la sombra de la fuerte imagen de Guimarães Rosa y su forma particular de trabajar con la cultura y con el lenguaje— no excluye la manipulación visual, estética y cultural constituida cinematográficamente por el diálogo que el cineasta estableció con su objeto de conocimiento, de placer y de deseo.

Para finalizar el ejemplo de transposición, vale la pena transcribir otro fragmento en el que Bajtín discurre sobre la expresividad del enunciado y su relación con su objeto y con enunciados de otro sobre el mismo tema:

Éste es un caso típico e importante: muy a menudo, la expresividad de nuestro enunciado se determina —a veces no tanto— no sólo por el contenido del objeto de nuestro enunciado, sino también por los enunciados del otro sobre el mismo tema, a los cuales respondemos, con los cuales polemizamos; son estos últimos los que determinan igualmente la insistencia sobre ciertos puntos, la reiteración, el escoger expresiones más contundentes (o, por el contrario, menos contundentes), el tono provocante (o, por el contrario, conciliatorio), etc. [...] La expresividad de un enunciado es siempre, en mayor o menor grado, una respuesta, en otras palabras: manifiesta no sólo su propia relación con el objeto del enunciado, sino también la relación del locutor con los enunciados del otro.

[...] Las tonalidades dialógicas rellenan un enunciado y debemos tomarlas en cuenta si queremos comprender hasta el final el estilo del



enunciado. Pues nuestro propio pensamiento —en el marco de la filosofía, de las ciencias, de las artes— nace y se forma en interacción y en constante lucha con el pensamiento ajeno, lo que no puede dejar de reflejarse en las formas de expresión verbal de nuestro pensamiento (Bajtín, 1987: 316-317).

Siguiendo la forma asumida para el estilo en el pensamiento bajtiniano y las contribuciones que puede traer para el análisis del texto, del discurso y del lenguaje de modo general, se corrobora que el estilo —colocado bajo esta perspectiva— entra como un elemento en la unidad de género de un enunciado. El estilo puede ser objeto de un estudio específico, especializado, considerándose —entre otros puntos— que los estilos tienen relación, también, con el género, lo que implica coerciones lingüísticas, enunciativas y discursivas, propias de la actividad en la que se inserta. Además, otro aspecto constitutivo e inalienable es el hecho de que el enunciado *esté dirigido* a alguien: el hecho de estar volcado *hacia el destinatario*.

La concepción de *destinatario* (aspecto esencial para determinar las dimensiones de cualquier análisis del lenguaje) se discute en varios momentos de la obra de Bajtín y su Círculo. En “El problema de los géneros discursivos”, se lleva a cabo con el objetivo de aclarar que el estilo depende del modo como el locutor percibe y comprende a su destinatario, y del modo como presume una comprensión responsiva activa:

El destinatario puede ser el compañero e interlocutor inmediato de un diálogo cotidiano, puede representar un grupo diferenciado de especialistas en alguna esfera específica de la comunicación cultural, o bien un público más o menos homogéneo, un pueblo, contemporáneos, partidarios, opositores, personas cercanas o ajenas, etc.; también puede haber un destinatario absolutamente indefinido otro no concretizado (en toda clase de enunciados fonológicos de tipo emocional) —y todos estos tipos y conceptos de *destinatario* se determinan por la esfera de la *praxis* humana y de la vida cotidiana a la que se refiere el enunciado. La composición y sobre todo el estilo del enunciado dependen de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado, cómo el hablante (o el escritor) percibe y se imagina a sus destinatarios, cuál es la fuerza de su influencia sobre el enunciado. Todo género discursivo en cada

esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción modelo de destinatario, la cual lo determina como tal (Bajtín, 1995: 285).

El texto bajtiniano sobre los géneros del discurso representa —en lo referente a la concepción dialógica de *estilo*— un abordaje discursivo que, de hecho, es el aspecto menos considerado por parte de la mayoría de los consumidores de teorías sobre géneros. Tras tratar detalladamente dicha cuestión y asumiendo la perspectiva estilística, el estudio finaliza con la siguiente afirmación:

El análisis estilístico que abarca todas las facetas del estilo es posible tan sólo como análisis de la totalidad del enunciado y únicamente dentro de aquella cadena de la comunicación discursiva cuyo eslabón inseparable representa este enunciado (Bajtín, 1995: 290).

### III. CONSIDERACIONES FINALES

De este conjunto de reflexiones sobre el estilo (sorprendido en varias obras de Bajtín y su Círculo) es posible concluir que cualquier concepto, categoría o noción que se quiera trabajar, deberá estar coherentemente construido a partir de los fundamentos epistemológicos que lo sustentan. Así ocurre con el concepto bajtiniano de *estilo*: éste no puede separarse de la idea de que se observa un enunciado, un género, un texto, un discurso, en calidad de participante; al mismo tiempo, de una historia, de una cultura; también, de la autenticidad de un hecho, de un evento.

Así ocurre con el estudio *estilístico* de Dostoievski y de Rabelais, hecho por Bajtín. Así ocurre con los diferentes trabajos en que el Círculo, a propósito de un determinado tema, constituye una perspectiva discursiva de estilo. Dicha perspectiva (justamente por su alcance discursivo) se puede trabajar en textos producidos en las más variadas esferas, en las diferentes actividades englobadas por tales esferas, como condición para comprender tanto la actividad en sus invariables, como los sujetos que actúan en ellas y que —a pesar de todas las coerciones— interfieren, actúan estilísticamente en el movimiento de esta esfera, de sus actividades y de sus géneros.

Dichos presupuestos reunidos van a hacer que los discursos y los sujetos actuantes se hallen involucrados en movimientos históricos, sociales y culturales, caracterizando una concepción de *lenguaje* que tiene en cuenta las particularidades discursivas y textuales como forma de recuperar (con el sentido de *comprender* y *poder interpretar*) contextos más amplios, ya sea porque estén indiciados de alguna forma en tales textos y en los discursos que los construyen, ya sea porque el reconocimiento de los contextos mencionados permita comprender mejor la discursividad constitutiva de estos textos.

Cuando nos encontramos ante textos verbales, el trabajo metodológico, analítico e interpretativo (de larga tradición en nuestra área), trata siempre de desmenuzar los campos semánticos, micro y macroorganizaciones sintácticas, marcas y articulaciones enunciativas que caracterizan el (los) discurso(s) en foco e indician su heterogeneidad, el género al que pertenecen y los géneros que se articulan dentro de él, la tradición de las actividades en que se insertan, lo inusitado de su forma de ser discursivamente y su participación activa en las esferas de producción, circulación y recepción. Por otro lado, si escogemos textos visuales o verbo-visuales (fotos con subtítulos; pinturas con sus títulos; composiciones visuales en los diarios; películas, y así por el estilo) —asumiendo su textualidad y su discursividad—, también es posible echar mano de muchos de estos aspectos, respetando las particularidades de la construcción textual y discursiva de la imagen. Tal cuidado con la dimensión específica de la visualidad nos obliga, también, a reformular constructos teóricos y metodológicos, una vez que no se trata de experimentar con determinados conceptos o determinada teoría, sino de discutir la construcción de sentidos y la producción de sentidos de dichos discursos.

Así, por ejemplo, partiendo de la idea de que São Paulo (tanto la ciudad como el estado) se caracteriza en el imaginario brasileño por la ideología del trabajo —“aquí se trabaja”—, un conjunto de textos visuales (formados básicamente por fotografías y pinturas que tienen como tema y que representan, bajo un determinado ángulo, el trabajo en la ciudad de São Paulo) pueden ser considerados a efectos del análisis de este imaginario. A partir de ellos, el concepto de *trabajo* se va representando, según los tipos de trabajo que caracterizan diferentes momentos de la historia paulista, según las formas como la “ideología del trabajo”:

este estilo paulistano (o sea, de la ciudad de São Paulo) y paulista (es decir, del estado de São Paulo) de ser, va apareciendo, consolidándose.

Según tal perspectiva, el estilo que será estudiado no es el de los fotógrafos y de los pintores, aunque ello tenga una fundamental importancia en el análisis, en la forma de representación y en la configuración del imaginario, sino un concepto de *estilo* identificado con el *ethos* paulista (del estado de São Paulo) y especialmente paulistano (de la ciudad de São Paulo). Al conmemorar sus 450 años de existencia, la ciudad de São Paulo hizo posible que se realizara un recorrido histórico y estético que —entre otros puntos— revela su fuerte identidad forjada en imágenes de trabajo, o, más específicamente, en una ideología del trabajo; en contraposición, por ejemplo, a la ideología del ocio que caracteriza el imaginario sobre los cariocas (habitantes de la ciudad de Río de Janeiro) y sobre la ciudad de Río de Janeiro. Naturalmente, sin excluir el interior paulista y su relación económica con la capital del estado de São Paulo.

De esta imagen, poblada por trabajadores y por espacios de trabajo, sería posible recuperar, *grosso modo*, dos grupos de “representaciones visuales del trabajo”: los que destacan tipos de trabajo individual y los que se detienen en dimensiones del trabajo colectivo. En los dos casos, evidentemente, los textos dialogan fuertemente con los periodos históricos, sociales y culturales, por los cuales pasa la ciudad en su relación con el estado (con Brasil) con los aspectos económicos dominantes de cada momento. Pero no sólo esto. También las formas de representación —tanto en lo concerniente a tecnología como al imaginario— contribuyen a la perspectiva de una recuperación y una comprensión de cómo esta ideología se va formando.

Como se puede ver, la concepción de *estilo*, según el sentido bajtiniano, puede dar margen a mucho más que una simple búsqueda de trazos que den indicios de la expresividad de un individuo. Dicha concepción implica sujetos que instauran discursos a partir de sus enunciados concretos, de sus formas de enunciación, que hacen historia y son sometidos a ella. De tal manera, la singularidad estará necesariamente en diálogo con el colectivo en que textos (verbales, visuales o verbo-visuales) dejan ver, en su conjunto, a los demás participantes de

la interacción en que se hallan insertos y que —por fuerza de la dialogicidad— influye sobre el pasado y sobre el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, M. M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997. pp. 138-180.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV) *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traducción de Michel Lahud, Yara F. Vieira. 8a. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. 6a. ed. México: Siglo XXI Editores, 1995.

———. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Traducción de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Universidade Estadual Paulista-Hucitec, 1988.

———. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Traducción de Paulo Bezerra. 2a. ed. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

———. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Traducción de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. "Sobre Maiakovski". Trad. Fátima Bianchi. En *Sobranie Sochinenii v Semi Tomakh. Tom 5: Raboti 1940-kh-Nachala 1960-kh Godov* [Obras completas en 7 volúmenes. Volumen 5: Obras de los años cuarenta-principios de los setenta], compilado por S. G. Bocharov y L. A. Gogotishvili, 48-62. Moscú: Russkie Slovori, Institut Miravoi Literaturi, 1996.

BRAIT, B. "Estilo". En *Bakhtin: conceitos-chave*, 79-102. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, B. "Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo". En *Trabalho, Educação e Saúde* 2, núm. 1 (2004): 15-32. Río de Janeiro: Fundação "Oswaldo Cruz".

———. "Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade". En *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná/Fidellize Editoração, CD-ROM. ISBN 85-904398-1-X 2004. pp. 138-140.

———. "Dialogismo, estilo e práticas discursivas acadêmicas". En *Oralidade e escrita: estudos sobre usos da língua*, coordinado por D. Moura, 22-28. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2003.

———. "Entre le bordel et la bibliothèque: Madame Pommeroy, roman brésilien". En *Modèles politiques et culturels au Brésil: emprunts, adaptations, rejets. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 223-234. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

———. "Interação, gênero e estilo". En *Interação na fala e na escrita*, coordinado por D. Preti, 125-157. São Paulo: Cortez, 2002.

MEDVEDEV, P. N. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

VOLOSHINOV, V. N. "O discurso na vida e o discurso na arte". Traducción de C. Tezza, C. A. Faraco.

VOLOSHINOV, V. N. (BAJTÍN, M. M.) "La palabra en la vida y la palabra en la poesía". En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

VOLOSHINOV, V. N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1992.